

gedeutet werden. (Denselben Hauptfiguren wird man später in den Elevationstoccaten von Froberger und Gregorio Strozzi begegnen.) Deutlich scheint die Symbolik der langen absteigenden, chromatisch gefärbten, affektbetonten Schlußpassagen der beiden Elevationstoccaten des frescobaldischen zweiten Buchs zu sein. Am Schluß der *Toccata Terza* steht der absteigenden Linie (*Katabasis*) der tiefen Stimmen das Aufsteigen (*Anabasis*) der Oberstimme gegenüber. Dieselben symbolischen Anspielungen (Tod des Leibes und Aufstieg des Geistes) sind bei Froberger wiederzufinden, jeweils am Schluß des *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche*, der *Lamentation faite sur la mort très douloureuse de sa Majesté Impériale Ferdinand le Troisième* und des *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV Re de' Romani*.

Es seien am Schluß dieses „Excursus“ noch zwei ganz typische Figuren, die in Frescobaldis Toccaten vorkommen, erwähnt. Es handelt sich einerseits um einen „affetto cantabile“: eine Art instrumentale Interpretation der vokalen „Ribattuta“. Ihre graphische Darstellung ist, wie immer, ungenau; ihre Ausführung muß aber sicherlich frei und belebt sein. In der ersten Toccata des zweiten Toccatenbuchs steht die „Ribattuta“ am Anfang, als *Exordium*. Hier scheint sie eine ähnliche Funktion zu erfüllen, wie die „messa di voce“ bei den Sängern. Die Unmöglichkeit, auf Tasteninstrumenten ein „crescendo“ zu verwirklichen („intonare la prima voce nella propria corda, sempre crescendola“, als „buona maniera per mettere la voce con grazia“, wie Caccini schreibt) wird Anlaß zu einer Vortäuschung durch die zunehmende Belebung der Trillerschläge.

Der andere „Affekt“, der im zweiten Toccatenbuch eine wesentliche Rolle spielt, besteht in einer „ostinato“-Wiederholung derselben melodisch-rhythmischen Wendung; es handelt sich um eine musikalisch-rhetorische Figur, die man *repetitio*, *iteratio* oder, nach Burmeister, *palilogia* nennen könnte. Solche Wiederholung befindet sich immer in einem dialektischen Zusammenhang: Während eine Stimme auf derselben Figur beharrt, widerspricht ihr eine andere Stimme durch den Gegensatz anderer, immer wechselnder „affetti“. Durch dieses Verfahren liebt Frescobaldi, die Kadenz vorzubereiten, indem er die Spannung auf der „Dominante“ bis zum Paroxismus ausdehnt. Daraus besteht in vielen Toccaten die abschließende *peroratio*.

Noch einmal möchte ich betonen, daß dem vollen Verständnis der frescobaldischen „affetti“ und einer freien, phantasievollen Aufführung („sans observer aucune mesure“, um die Worte Frobergers zu verwenden) ein schweres Hindernis entgegensteht: die trügerische rhythmisch-metrische Genauigkeit des Notentextes und der große Abstand zwischen graphischem Bild und musikalischer, klanglicher Realität.

Diese faszinierende klanglich-poetische Welt in ihrer vollen Authentizität wieder zu erleben, ist wohl schimärisch. Trotzdem sollen wir versuchen – durch ein gründliches, liebevolles Studium der Texte Frescobaldis, seiner Zeitgenossen und direkter Nachfolger und dank der Erklärungen kostbarer *Avvertimenti* und wichtiger Zeugnisse – diese Kunst aus dem Prokrustesbett ihres starren Notenbildes zu befreien und wenigstens einige der Geheimnisse, „in denen der Geist und die Vollkommenheit dieser Musik besteht“⁷, zu enthüllen.

Wulf Artt

„Vom Umgang mit theoretischen Quellen zur Aufführungspraxis“ oder „Warum die Begegnung nicht stattfand“

Vorbemerkung: Der erste Teil des Titels entspricht dem Thema, das mir für das Bayreuther Kolloquium über *Neue Erkenntnisse zur Aufführungspraxis Alter Musik* gestellt war. Die Veranstaltung bot keine Gelegenheit zum Vortrag dieses Textes. Das geplante Gespräch zwischen Wissenschaft und Praxis wurde weithin, wie ein Berichterstatter bemerkte, „ungewollt ... zur Demonstration ‚tiefgreifender Verständigungsprobleme‘ zwischen einer auf objektive Erkenntnis gerichteten, leicht in Faktenhuberei sich verlierenden Wissenschaft und einer auf Verwertung zielenden, zum Subjekti-

⁷ Vgl. den Schluß von Frescobaldis *Avvertimenti* zum *Primo Libro di Toccate*.

vismus neigenden Praxis“¹. Die Teilnehmer am Kolloquium waren sich im nachhinein zumindest darüber einig, daß damit eine interessante Chance vergeben war. Ihr galt ein kurzer und zugegebenermaßen weder unpolemischer noch unemotionaler Diskussionsbeitrag meinerseits, auf den sich der Berichterstatter bezieht. Der Bericht über das Kolloquium enthält weder die ganz aus der Position des Praktikers formulierten Beiträge von Ton Koopman und Eduard Melkus noch die auf die Untersuchung einzelner Sachfragen gerichteten Beobachtungen von Harald Vogel und John Henry van der Meer, dessen hilfreicher Überblick zur *Instrumentalen Ensemble-Bildung in der Periode 1580–1650* in Bayreuth ebenfalls nicht zur Sprache kam. – Unter diesen Umständen schien es mir richtig, den ursprünglichen Text in Sachfragen zu kürzen, aber dafür in den grundsätzlichen Bemerkungen um einige Beobachtungen und Überlegungen zu ergänzen. Sie sollen dazu beitragen, die Bayreuther Situation und insbesondere einige Mißverständnisse plausibler zu machen, die dem Gesprächsversuch zugrunde lagen und in der Diskussion greifbar waren. Im übrigen scheint mir gerade bei diesem Thema die persönliche Stellungnahme aus der je anderen Erfahrung eine entscheidende Voraussetzung für ein sinnvolles weiteres Gespräch².

*

Die Auseinandersetzung mit Fragen der Aufführungspraxis hat in den letzten zehn Jahren enorm zugenommen. Das geht mit einer generellen Ausweitung des Arbeitsbereichs „historischer Praxis“ überein. Sie betrifft die Berücksichtigung neuer Bereiche der Musik vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, aber auch innerhalb des „klassischen“ Kernbereichs „alter Musik“ vom 16. zum 18. Jahrhundert. Sie gilt für den Bau und die Handhabung der Instrumente: von der Rekonstruktion nicht erhaltener Instrumente älterer Zeiten nach Abbildungen oder auch Beschreibungen (so des Arnaut de Zwolle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts) über die Reaktivierung der überlieferten Artikulations- und Spielanweisungen oder auch der Virtuosität, wie sie beim Zink besonders eindrücklich zu beobachten ist, bis zur Auseinandersetzung mit den verschiedensten Gesangstechniken. Nicht weniger weitreichend sind die Konsequenzen einer ernsthaften Wiederbelebung der ad hoc-Verfahren einer schriftlosen Praxis in der Instrumentalmusik älterer Zeiten, in den Diminutionstechniken, die die Quellen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts lehren, im phantasievollen Generalbaßspiel oder auch in den „willkürlichen Veränderungen“ bei Musik des 18. Jahrhunderts. Die Berücksichtigung neuer Gesichtspunkte erweiterte den Kanon der traditionellen Fragen der Aufführungspraxis. So traten Fragen der Hörgewohnheiten oder auch der ästhetischen Prämissen einer Interpretation immer stärker ins Blickfeld der „historischen Praxis“. Eine folgenreiche Ausweitung besteht schließlich darin, daß die zunächst an der älteren Musik gewonnenen Fragen und Erfahrungen zunehmend auch auf die Musik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts übertragen wurden, mithin auf einen Bereich, bei dem der Ansatz einer „historischen Praxis“ in unvergleichlich stärkerem Ausmaß mit festen Vorstellungen und Hörgewohnheiten konfrontiert ist, die durch die musikalische Herkunft und Erziehung geprägt sind und in der Regel ebenso selbstverständlich wie stillschweigend eingebracht werden. Das gilt für den Interpreten, für den Hörer wie für die wissenschaftliche Beurteilung, macht somit die Arbeit in diesem Bereich für alle Beteiligten nicht leichter, bietet aber die Chance, die stillschweigenden Implikationen aus der scheinbar ungebroche-

¹ So Wolfgang Ruf in: *Die Musikforschung* 35 (1982), S. 67.

² Und das heißt für den hier vorgelegten Beitrag, daß er durch die langjährige Arbeit im Spannungsfeld zwischen universitärer Wissenschaft und „historischer Praxis“ an der Schola Cantorum Basiliensis geprägt ist. Sie fand in einigen Standortbestimmungen und einschlägigen Untersuchungen ihren Niederschlag, die auf einige Aspekte, die im folgenden nur knapp berücksichtigt werden konnten, näher eingehen; das betrifft etwa: *Musikwissenschaft und musikalische Praxis. Gedanken aus der Arbeit der Schola Cantorum Basiliensis*, in: *Musik-Akademie der Stadt Basel. 104. Jahresbericht 1970/71*, S. 51–60; „Abgrenzungen“, in: *Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1974/75*, bearbeitet von Dagmar Hoffmann-Axthelm, Winterthur 1976, S. 6–9; *Beethoven und die „historische Praxis“*, in: *Beethoven '77*, hrsg. von Friedhelm Döhl, Zürich 1979, S. 11–19; *Rousseaus Dictionnaire und die Aufführung der Musik seiner Zeit: Kritisches, Information und Polemik I*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 3 (1979), S. 115–148; *Musik, Schrift und Interpretation. Zwei Studien zum Umgang mit Aufzeichnungen ein- und mehrstimmiger Musik aus dem 14. und frühen 15. Jahrhundert*, ebda. 4 (1980), S. 91–132; *The „reconstruction“ of instrumental music. The interpretation of the earliest practical sources*, in: *Studies in the performance of late mediaeval music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 75–100.

nen Tradition seit der Klassik stärker ins Blickfeld zu bekommen und im Künstlerischen wie im Historischen fürs Urteil fruchtbar zu machen – zumal dann, wenn die dabei anstehenden Fragen im Kontext der Einsichten und Erfahrungen aus der Erweiterung und Vertiefung des Arbeitsbereichs „historischer Praxis“ gesehen werden.

Vor diesem Hintergrund scheint mir die von Andreas Holschneider vorgeschlagene Eingrenzung „Alter Musik“ auf „Musik mit unterbrochener interpretatorischer Tradition“ aus verschiedenen Gründen nicht sehr glücklich³. Diese greifen ineinander und betreffen (1) die Probleme einer historischen Abgrenzung zwischen dieser „alten“ und einer neueren Musik, (2) die Bestimmung des damit umschriebenen Arbeitsbereichs aufgrund des Repertoires und nicht aufgrund einer spezifischen Haltung des Interpreten und (3) die Tatsache, daß das Stichwort der „unterbrochenen“ Tradition den Gegensatz zu einer kontinuierlichen, wenn nicht gar „ungebrochenen“ interpretatorischen Tradition impliziert.

Zu 1: Hinsichtlich der Musik bis zum frühen 18. Jahrhundert scheint die vorgeschlagene Abgrenzung plausibel, sofern man die Tradition einer kirchlichen Vokalmusik im älteren Stil, vor allem des katholischen Bereichs, ausklammert. Probleme ergeben sich freilich schon bei Bach und Händel, mithin bei den Komponisten, die seit der Frühzeit einer historisch orientierten Praxis eine zentrale Rolle spielten. So läßt sich bei Händel aufgrund der kontinuierlichen Aufführung seiner Werke in England und deren Rückwirkung auf den Kontinent ein „Bruch“ der Aufführungstradition nicht sinnvoll fixieren. Und Bach fällt nur dann unter diese Bestimmung, wenn (1) das Klavierwerk ausgeklammert wird und (2) die Aufführung Bachscher Vokalwerke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie im 19. Jahrhundert vor 1829 ebenso vernachlässigt wird wie deren Stellung in der Vokalkomposition jener Tage. (Daß es sich bei den Vokalwerken – verglichen mit der englischen Händel-Pflege oder auch der Präsenz des *Wohltemperierten Klaviers* – nur um vergleichsweise wenige Aufführungen handelt, ist vor dem Hintergrund der weitestgehenden Beschränkung nachgewiesener Aufführungen zu Lebzeiten auf den Wirkungskreis Bachs zu sehen.) – Der Hinweis auf die „unterbrochene interpretatorische Tradition“ entspricht für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts einem Geschichtsbild, bei dem die anhaltende Präsenz älterer Werke gegenüber der „(Wieder)Entdeckung“ eines nicht mehr praktizierten Repertoires vernachlässigt wird, das aus historisch-künstlerischem, religiösem oder auch liturgischem Interesse wieder aufgenommen wird. Daß das Moment eines interpretatorischen Neubeginns seit der in dieser Hinsicht symptomatischen, spektakulären und folgenreichen Aufführung der *Matthäuspassion* zunehmend in den Vordergrund trat, steht außer Frage. Doch ist bei näherer Betrachtung der Hintergrundaspekt einer kontinuierlichen Präsenz von Werken der Zeit vor der Wiener Klassik nicht zu übersehen. Die Berücksichtigung dieses Aspekts entspricht der weithin noch anstehenden Auseinandersetzung mit denjenigen Werken und Komponisten der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die sich nicht im Konzertleben hielten. – Die Grenzen einer historischen Fixierung des Arbeitsbereichs „alter Musik“ unter dem Gesichtspunkt der unterbrochenen interpretatorischen Tradition lassen sich an einer paradox anmutenden und zugegebenermaßen in der Verkürzung der Problematik überspitzten Gegenüberstellung veranschaulichen. So gehört eine Interpretation des *Wohltemperierten Klaviers* durch Gustav Leonhardt zu einer zwar nicht unterbrochenen, wohl aber kontinuierlichen interpretatorischen Tradition; mit einer Aufführung der *Undine* E. T. A. Hoffmanns hingegen oder auch eines Streichquartetts von Onslow sind Werke aufgenommen, deren Interpretation gegebenenfalls länger unterbrochen war als die der *Matthäuspassion*. Und der nahegelegene Hinweis darauf, daß die interpretatorische Tradition im Falle der Werke des 19. Jahrhunderts durch Aufführungen vergleichbarer Kompositionen gewährleistet worden sei, führt zu der Frage, wie weit dann nicht umgekehrt die Händel-Pflege oder auch die Präsenz von Klavierwerken Bachs für andere Werke ihrer Zeit eine interpretatorische Tradition gewährleistet hätten.

Zu 2: Die überspitzte Gegenüberstellung verdeutlicht, daß der Hinweis auf die unterbrochene interpretatorische Tradition zumindest um das Moment der zugrundeliegenden interpretatorischen Haltung zu ergänzen ist. Und das meint im Falle der „historischen Praxis“ eine Aufführung der Musik vergangener Zeiten, die einerseits im Künstlerischen das Empfinden und Denken wie den Anspruch der Gegenwart einbringt, sich aber andererseits dem Wissen um die historischen Bedingungen öffnet, unter denen das Werk entstand und für die es bestimmt war. Wie weit diese Öffnung geht, welche Aspekte sie einschließt (vom Instrument über die Spielanweisungen bis zur Rekonstruktion von Hörgewohnheiten, auf die die notierte Struktur bezogen ist) und wie die Vermittlung zwischen Historie und Gegenwart im einzelnen ausfällt, richtet sich nach den persönlichen Interessen des Interpreten, nach seiner Einstellung, nach seinen musikalischen Vorstellungen und nicht zuletzt nach dem Ort und nach dem Zielpublikum der Realisierung – ganz zu schweigen von den Aspekten der Vermarktung, wie sie vor allem bei der Schallplattenproduktion vielfach eine große Rolle spielen. Diese Grundhaltung einer historisch orientierten Praxis kann eben auch bei Werken zum Tragen kommen, die seit den Tagen ihrer Komposition immer wieder aufgeführt

³ Die Bestimmung findet sich in dem Text, mit dem Andreas Holschneider die Bayreuther Sitzung eröffnete. Er stimmt in den betreffenden Partien mit den eingehenderen Überlegungen Holschnegers *Über Alte Musik: Aufführungspraxis und Interpretation* überein in: *Musica* 34 (1980), S. 345–348.

wurden. In diesem Sinne verwendet, hat das Stichwort der „historischen Praxis“ den Vorteil, vergleichsweise offen zu sein. („Alte Musik“ wird erfahrungsgemäß stärker mit dem Moment des „nicht aktuellen“ verbunden. Daß eine Tendenz zu Dogmatik in Interpretationsfragen oder gar ein „sektiererischer Gestus“ kein Privileg der Interpretation älterer Musik ist, dürfte seit der entsprechenden Kritik Adornos deutlich geworden sein und ist heute gerade an der Auseinandersetzung mit den Beiträgen der „historischen Praxis“ zur Interpretation der Musik der Wiener Klassik zu verfolgen.) – Ausgeklammert bleibt beim Stichwort der „historischen Praxis“ die Frage nach der „Tradition“. Und das mit gutem Grund. Denn so wenig ein Unterbruch von Jahrzehnten oder auch Jahrhunderten in der klanglichen Realisierung eines Notentextes ausschließt, daß sich die Aufführung einem älteren Sinnverständnis nähert, so wenig ist die Kontinuität der Aufführungen Garant für eine „ungebrochene“ Tradition.

Zu 3: Daß die kontinuierliche Interpretation Bachscher Klavierwerke seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zumindest im 19. mit erheblichen Wandlungen in der Interpretation verbunden war, läßt sich unter anderem an den Tempoangaben, an der Phrasierung und an alle den weiteren Aspekten der Vortragsbezeichnung verfolgen, die Schumann gelegentlich als „eine zweite Composition“ bezeichnete⁴. Entsprechend verhält es sich bei den Werken des späten 18. Jahrhunderts – einschließlich der Kompositionen Mozarts und Haydns. Wieweit diese tiefgreifenden Wandlungen ältere Tendenzen aufnehmen und wieweit sie neue Akzente setzen, ist im einzelnen noch zu klären. Das gibt den bezeichneten Ausgaben älterer Werke, die im 19. Jahrhundert gedruckt wurden, einen neuen spezifischen Quellenwert. Offensichtlich freilich ist schon heute, daß die Probleme der Interpretation der Musik des späten 18. im frühen 19. Jahrhundert sowie der Werke des frühen im späten 19. Jahrhundert, also im Bereich der kontinuierlichen interpretatorischen Tradition nicht prinzipiell, sondern nur graduell von den Fragen der klanglichen Realisierung jener älteren Werke unterschieden sind, die dem Vorschlag Andreas Holschneiders zufolge als Spezialfall einer „unterbrochenen interpretatorischen Tradition“ abzugrenzen und zu behandeln wären.

Der deutschsprachige Universitätsbereich war an jenem Aufschwung der „historischen Praxis“ kaum beteiligt. Ihre Fragen und Probleme sind hier offensichtlich weithin ebenso aus dem Blickfeld geraten wie die in mancher Hinsicht durchaus gravierenden Konsequenzen der praktischen Arbeit für die historische Darstellung und für die Werkinterpretation. Einzelne Beiträge gelten vor allem den traditionellen Aufgaben der Wissenschaft in diesem Bereich: der Instrumentenkunde, der Edition und den mit ihr verbundenen Fragen der Besetzung, des Tempos und so fort. (Es entspricht diesem Gesamtbild, daß bei der zunehmenden Berücksichtigung der Fragen „alter Musik“ bzw. der Aufführungspraxis in Zeitschriften, die sich an ein breiteres Publikum wenden – so in den einschlägigen Heften der *Neuen Zeitschrift für Musik* oder auch der *Musica* aus den letzten Jahren –, die Reaktion auf die Praxis gegenüber dem Vorstoß zu neuen Fragen und Problemen im Vordergrund steht.) Doch wäre es zu einfach, diese Situation aus der Vernachlässigung eines älteren Forschungsschwerpunkts zu erklären, falsch, aus ihr auf ein generelles Desinteresse an Fragen der Praxis zu folgern. Die Distanz gegenüber den heute aktualisierten Fragen der Aufführung alter Musik ist das Resultat verschiedenster Faktoren. Zu ihnen gehört etwa die Schwerpunktbildung der „historischen Praxis“ im holländischen oder englischen Sprachbereich sowie außerhalb der Universitäten in Österreich und in der Schweiz. Ein weiteres Moment betrifft die Tatsache, daß jener Aufschwung mit der fast schlagartig einsetzenden Konzentration der deutschen Musikwissenschaft auf die neuere Musikgeschichte und insbesondere auf die Musik seit dem 18./19. Jahrhundert zusammenfiel. Zumal diese Konzentration hinsichtlich der Interpretation musikalischer Texte vielfach mit einem bemerkenswerten Vertrauen in den eigenen, unmittelbaren Zugriff übereingeh, ein Vertrauen, das gelegentlich durchaus an die Identifikation der älteren Forschung mit der aktualisierten „Barockmusik“ erinnert, mit Bach-Pflege, Schütz-Bewegung oder auch mit der Hinwendung zur „Vokalpolyphonie“ des 16. Jahrhunderts, die von einem vergleichbaren Bedürfnis nach Aktualität und Relevanz des eigenen Tuns getragen waren. – Im Blick auf die allgemeine Zielsetzung des Bayreuther Gesprächs wie auf mein spezifisches Thema sind zwei weitere Momente von besonderem Interesse. Das erste betrifft eine kritische, wenn nicht gar skeptische Haltung der Wissenschaft gegenüber dem unmittelbaren, ja gelegentlich naiven Zugriff der Praxis. Sie kann sich auf die zunehmende Einsicht in die Problematik eines musikalischen Textes und dessen klanglicher Realisierung stützen und sie findet in der Reflexion rezeptionsgeschichtlicher bzw. rezeptionsästhetischer Probleme ihren Niederschlag. Das zweite Moment betrifft eine weitreichende Verselbständigung der Praxis. Sie gilt fürs Künstle-

⁴ Im „Nachwort“ zu den *Aufzeichnungen des Dorfkuisters Wedel über Sprache der Tonkunst*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1836), S. 13.

rische wie für die Verankerung in den Fragen der historischen Wissenschaft, die ihr einst den Weg bereitete. Pointiert formuliert geht es um eine Emanzipation der „historischen Praxis“, die die aufführungspraktische Übung des „Collegium musicum“ alten Stils ad absurdum geführt hat, sofern sie mehr bieten will als einen ersten Hinweis auf Probleme und Aufgaben, deren seriöse Lösung in der Regel außerhalb der Kompetenz der Wissenschaft liegt.

1. Daß sich die deutschsprachige Musikwissenschaft – neben den immer schon stärker in der Praxis verankerten Beiträgen des englischen oder französischen Bereichs – bis über den zweiten Weltkrieg hinaus in Einzeluntersuchungen wie in zusammenfassenden Darstellungen mit der Aufführungspraxis auseinandersetzte, ja vielfach aufführungspraktische Versuche unternahm oder zumindest anregte, beruhte auf einem weithin ungebrochenen Vertrauen in diese Möglichkeit der klanglichen Realisierung. Sie wurde gelegentlich sogar als eine zentrale Aufgabe der Wissenschaft bezeichnet. In diesem Sinne schrieb Karl Nef 1908 unter Berufung auf „den historischen Sinn unserer Zeit“, als „eine ihrer größten Errungenschaften“, zur Interpretation der Werke Bachs auf dem Cembalo: „Ich halte es für die hohe und heilige Pflicht der Musikwissenschaft, rigoros nach historisch richtigen Aufführungen der Meisterwerke zu streben, sie als unabweisliche Forderung in ihr Programm aufzunehmen... Die bisherige Halbheit, das Schwanken zwischen den sogenannten modernen künstlerischen und den historischen Forderungen führt zu nichts, höchstens zu unfruchtbaren Streitereien, wer wissenschaftlichen Sinn hat, muß einsehen, daß nur die unbedingte historische Treue zum Ziele führen kann“⁵. Die kritische Gegenposition mag ein Text von Carl Dahlhaus veranschaulichen, in dem es heißt: „Einem Historiker aber, der ältere Musik als Ausdruck einer Epoche begreift, deren Geist uns ferngerückt ist – wenn er nicht sogar abgestorben ist –, muß die Naivität des Versuchs, Vergangenes umstandslos in der musikalischen Praxis zu restituieren, suspekt sein. Obwohl er unwillkürlich wünschen mag, das von ihm historisch Verstandene in tönender Präsenz sinnfällig zu machen, empfindet er andererseits die Unvermeidlichkeit des Mißverständnisses. Er ist sich der verstörenden Dialektik, daß fortschreitendes geschichtliches Begreifen, pointiert gesagt, ein Begreifen von immer tieferer Fremdheit und Andersheit ist, zu bewußt, als daß er dem unbefangenen Griff des Praktikers in die Arsenale der Geschichte vertrauen könnte. Ein Ausweg aus dem Dilemma, daß das Gefühl der Nähe zum Vergangenen auf Mißverständnis beruht und umgekehrt aus Verständnis ein Gefühl der Fremdheit resultiert, ist nicht absehbar“⁶. – Zwar läßt auch Karl Nef die Grenzen einer historischen Annäherung zumindest andeutungsweise aufscheinen, wenn er im vorangehenden von „Aufführungen“ spricht, „die den Originalen so viel als nur möglich entsprechen“. Aufs Ganze gesehen jedoch war die Zuversicht, eine „historisch richtige“ Realisierung erreichen zu können, bei ihm (wie im übrigen noch 1932/33 bei der Gründung der Schola Cantorum Basiliensis) so stark, daß sie jeden Zweifel an den Problemen einer Vermittlung zwischen historischem Wissen und künstlerischem Interesse wie Urteil in den Hintergrund treten ließ. Das ist um so erstaunlicher, als Philipp Spitta schon fünfzehn Jahre zuvor die Probleme einer Vermittlung zwischen Ästhetik und Historie sehr differenziert angesprochen hatte, als er in der „original-getreuen, den Absichten des Komponisten auch im Klange möglichst genau entsprechenden Reproduktion“ eine „Aufgabe musikalischer Urkundenforschung“ sah, an der „aufs deutlichste erkannt werden kann, wie eigen und teilweise unvergleichlichen Wesens die Musikwissenschaft“ ist⁷. Der scheinbare Widerspruch zwischen der Forderung nach einer künstlerisch verantworteten klanglichen „Reproduktion“, die das historische Wissen voll einbezieht, und seiner immer wieder herangezogenen Feststellung, „daß man die Kunstwerke als Urkunden auffassen“ und „ohne Rücksicht auf ästhetischen Genuß vor allem richtig zu lesen und zu deuten“ habe, ist bei Spitta aus der strikten Trennung der gegensätzlichen Haltungen des Künstlers und des Gelehrten aufgehoben. Daß deren Konsequenzen für den Schritt in die klangliche Realisierung sowie für die Beurteilung des Resultats voll in Rechnung gestellt sind, ließ ihn dann freilich – im Gegensatz zu dem von Resignation getragenen Hinweis auf ein auswegloses „Dilemma“ in den ganz aufs Grundsätzliche gerichteten Überlegungen von Carl Dahlhaus – die künstlerisch verantwortete klangliche Realisierung

⁵ Zur Cembalofrage, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 10 (1908–1909), S. 237.

⁶ *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 105.

⁷ *Denkmäler deutscher Tonkunst*, in: *Die Grenzboten* 52 (1893), S. 26, dort auf S. 25/26 auch das folgende Zitat.

als einen zentralen Aspekt historischer Arbeit im Bereich der Musik berücksichtigen⁸. Das gibt seinen Texten im Blick auf die hier anstehenden Fragen einer sinnvollen Begegnung zwischen Wissenschaft und Praxis eine erstaunliche Aktualität.

2. Die Emanzipation der „historischen Praxis“ zeigt sich zunächst an ihrer selbstverständlichen Präsenz als ein entscheidender und anerkannter Faktor des Konzertlebens. Sie betrifft im weiteren, und das fällt für unser Thema besonders ins Gewicht, die Tatsache, daß die Praxis die Lösung der in diesem Arbeitsbereich anstehenden offenen Fragen zunehmend selber in die Hand genommen hat: die Erschließung der Quellen, die Auswertung aufführungspraktischer Angaben im engeren Sinne, die Interpretation der Bildquellen und berichtender Texte, den Instrumentenbau, den Einbezug historischer Tänze und so fort. Das spiegelt sich in den vielen Publikationen, in denen dieser Bereich heute zu Wort kommt: im erprobten *Galpin Society Journal* wie in der rasch etablierten *Early Music*, vom Veteranenblatt des Dolmetsch-Kreises über die noch junge deutsche *Tibia* bis hin zu den zahlreichen Fachorganen und Mitteilungsblättern der Gambisten oder Lautenisten, die im engeren Kreis der Wissenschaft nur partiell wahrgenommen bzw. bibliographisch erfaßt werden. Und das sind Veröffentlichungen, in denen zum ersten Mal so außerordentlich interessante Fragen, wie die einer „mitteltönigen“ Bundsetzung auf Laute (und Gambe) sowie deren quellenmäßige Begründbarkeit diskutiert wurden⁹. – Die Emanzipation geht bezeichnenderweise soweit, daß selbst die Rolle der Edition, als ein früher zentraler Ausgangspunkt aufführungspraktischer Fragen (und als *pièce de résistance* der musikhistorischen Arbeit gerade des deutschen Sprachbereichs) im Insider-Kreis schon deswegen relativiert ist, weil man es für weite Bereiche und insbesondere für die Barockmusik vorzieht, aus Rückvergrößerungen der Handschriften bzw. Drucke oder aus einer der vielen von Hand zu Hand vermittelten Faksimileausgaben zu spielen, die nur zum geringsten Teil in den offiziellen Bibliographien erscheinen, ja erscheinen können, weil sie vielfach keinen Hinweis auf Hersteller und Vertrieb enthalten, ganz zu schweigen von einem Erscheinungsort oder -jahr¹⁰. Die „Originale“ werden als Ausgangspunkt der Realisierung vorgezogen, weil sie noch nicht durch die bereinigende Hand der Textkritik aufgearbeitet sind und darin allenthalben unmittelbarer auf aufführungspraktische Fragen und Probleme verweisen (so bei der Bogensetzung oder in den Verzierungen – vom Generalbaß ganz zu schweigen). Man macht sich dann einen Sport daraus, Fehler in den Kopien aus der Vertrautheit mit dem Stil zu korrigieren. Die Verbreitung dieser „Originale“ geschieht gelegentlich mit einer gewissen Unbekümmertheit gegenüber Fragen des Bibliotheksrechts (hinsichtlich der Rückvergrößerung aus Mikrofilmen wie der Vervielfältigung aufgrund von Photokopien). Sie geht mit einem sympathischen und durchaus generellen Desinteresse an einer historisch-wissenschaftlichen „Authentizität“ einher. – Wobei wir uns sicher darüber einig sind, daß die utopische Vorstellung von einer „authentischen“ Aufführung ein zählebiges Erbstück des Historizismus ist, das zwar gelegentlich noch Verständigungsprobleme bereitet, aufs Ganze gesehen aber als ein Wunschbild durchschaut ist, das – von einem Hauch der Erinnerung an ein goldenes Zeitalter umgeben – gleich einer Fata morgana vergeht, sobald man das Ergebnis zu fassen sucht.

Hinsichtlich einer „angewandten Musikforschung“, wie Andreas Holschneider den hier aufgenommenen Arbeitsbereich mit einem Begriff bezeichnete, der ein zentrales Problem des Umgangs mit einem Notentext älterer Zeiten den Fragen der Musikpädagogik, der Musikkritik in den Medien oder

⁸ Die Trennung der Haltungen des Künstlers und des Gelehrten insbesondere auch in *Kunstwissenschaft und Kunst*, in: *Zur Musik*, Berlin 1892, S. 1–14; dazu eingehender (und mit einer Wiedergabe des damals ungedruckt gebliebenen Programms der Schola Cantorum Basiliensis). W. Arlt, *Zur Idee und Geschichte eines „Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik“*, in: *Alte und neue Musik II*, red. von Veronika Gutmann, Zürich/Freiburg 1977, S. 37–93, insbes. S. 45–58, sowie C. Dahlhaus, *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 243–247 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 14).

⁹ Die zunächst rein empirisch gewonnenen Vorschläge bei E. M. Dombois, *Varieties of Meantone Temperament Realized on the Lute*, in: *Journal of the Lute Society of America* 7 (1974), S. 82–89; Ergänzungen, Korrekturen und Abhandlungen zur historischen Begründung dieser Verfahren nennt sein Beitrag *Die Temperatur für Laute bei Hans Gerle (1532)*, in: *Basler Studien zur Interpretation der alten Musik*, Winterthur 1980, S. 60–71, insbes. S. 71 (*Forum musicologicum*, Bd. 2).

¹⁰ Die Ausgaben laufen unter Titeln wie „*Musica/Musica*“ (mit inzwischen über 40 Wiedergaben von Werken des 17. und 18. Jahrhunderts) und liegen preislich weit unter den Faksimileausgaben eines Minkoff oder gar von Broude Brothers. Dabei wird eine geringere Druckqualität zugunsten des Preises in Kauf genommen.

auch der Programmgestaltung an die Seite stellt¹¹, und insbesondere für das engere Thema meines Beitrags fällt diese Verselbständigung der „historischen Praxis“ vor allem unter zwei Aspekten ins Gewicht: Der erste betrifft das künstlerische Niveau und die zunehmende stilistische Differenzierung, die gerade in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren erheblich zugenommen hat. Das gilt für die Unterscheidung nach Zeit, Gegend und Funktion, nach Jahrhunderten, Sprachbereichen und Repertoires selbst in einem vergleichsweise engen Abschnitt, wie ihn der Kernbereich „historischer Praxis“ vom 16. zum 18. Jahrhundert darstellt. Und das heißt etwa, daß eine ad hoc-Diminution im Sinne des 16. Jahrhunderts mehr dem älteren Stil eines Diego Ortiz oder mehr dem jüngeren eines Giovanni Bassano folgen kann und daß sich beide von einer Interpretation im Stil der Quellen des 17. Jahrhunderts unterscheiden, wie sie etwa durch die *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno* des Francesco Rognoni aus dem Jahre 1620 vertreten werden¹². Entsprechend verhält es sich beim Generalbaßspiel, beim Vortrag italienischer Werke des frühen gegenüber solchen des späten 17. Jahrhunderts bzw. bei der Unterscheidung zwischen französischem und italienischem Stil im frühen 18. Jahrhundert. Diese Differenzierung hat, wo sie mit der entsprechenden professionellen Spezialisierung geschieht, in vieler Hinsicht die Grenzen dessen verdeutlicht, was traditionellerweise der Anteil der Wissenschaft an der Aufführung ist, von der Bereitstellung der Edition über die Information zur Besetzung, zur Verzierung, zu Rhythmus und Tempo und so fort. Sie hat Fragen relativiert, wie etwa die Diskussion zum „jeu inégal“, und auf neue Fragen und Probleme aufmerksam gemacht. Und sie hat im Schritt der Praxis vom Notierten zum Erklingenden einen Fundus an Erfahrung bereitgestellt. – Der zweite Aspekt betrifft die Tatsache, daß die Auseinandersetzung mit den Quellen und insbesondere eben auch mit den „theoretischen Quellen“ der Lehrschriften und anderer Texte bei einigen Vertretern der „historischen Praxis“ aus der Interaktion zwischen Wissen und Tun zu einer Kenntnis geführt hat, die in solchen Fragen gelegentlich, um es pointiert zu formulieren, den Praktiker zum „Kenner“ und den Wissenschaftler zum „Liebhaber“ gemacht hat.

Unter diesen Umständen kann und muß man sich ernsthaft fragen, wieweit sich die Wissenschaft gegenüber diesem Bereich stärker öffnen will, mit welchem Ziel das geschehen soll und wie das zu bewerkstelligen wäre. So wie umgekehrt zu fragen ist, was denn jene emanzipierte „historische Praxis“ mit der Wissenschaft dann anfangen könnte, wenn sie sie nicht nur (wie das in der Regel geschieht) als einen bloßen Zulieferer historischer Information betrachten würde. Um bei meinem (zugegebenermaßen etwas modischem) Stichwort zu bleiben, zu fragen ist also, welche Chancen und Probleme die skizzierte Emanzipation der „historischen Praxis“ für eine partnerschaftliche Begegnung zwischen beiden Bereichen bietet und worin unter diesen Voraussetzungen die Möglichkeit zu „neuen Erkenntnissen“ liegt, nicht zuletzt hinsichtlich des „Umgangs mit theoretischen Quellen“.

Die äußerliche Voraussetzung für eine solche Begegnung besteht sicher darin, überhaupt wahrzunehmen, was die andere Seite macht und was sie ins Gespräch einbringen kann. Hier liegt die Chance eines Gesprächs, wie es für Bayreuth aus der Konfrontation der verschiedenen Zugangsweisen vorgesehen war: von den Problemen im Umgang mit einem Notentext sowie mit theoretischen Quellen über die persönliche Stellungnahme der Praxis zu bestimmten Aspekten der Realisierung (gleichsam als Einblick in die Werkstatt) bis zur Klärung so wichtiger Fragen, wie der Besetzung der

¹¹ Unter „Angewandte Musikwissenschaft“ faßt Hans Heinrich Eggebrecht (in Anlehnung an die Systematik von Dräger) „Musikpädagogik, Musikkritik, Musikalische Technologie“. *Musikwissenschaft*, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, S. 617. „Aufführungspraxis“ ist hier herkömmlicherweise der „Musikgeschichte“ zugeordnet. Die Abgrenzung der „Angewandten Bereiche und Disziplinen“ entspricht dem Aufriß von Vladimir Karbusicky und Albrecht Schneider, *Zur Grundlegung der Systematischen Musikwissenschaft*, in: *Acta Musicologica* 52 (1980), S. 87–101, insbes. S. 100/101. Entsprechend behandelt etwa Siegfried Kross unter dem Titel *Angewandte Musikwissenschaft* eine „Fragebogenaktion: Aktivierung des Konzertpublikums“, in: *Musica* 26 (1972), S. 342–344. – Holschneider äußerte in der Einleitung zum Bayreuther Gespräch die Absicht, „verstärktes Interesse“ zu „wecken an der Aufführungspraxis als einer angewandten Musikforschung, die mehr als dies bisher in Deutschland der Fall ist, hineinwirken könnte in das Konzertleben und die Musikerziehung“. In diesem Sinne ist im weiteren die „angewandte Musikforschung“ als Aufgabe der Wissenschaft der „musikalischen Interpretation“ als Aufgabe des „Künstlers“ gegenübergestellt. Dabei geht die Aufgabe des Wissenschaftlers für Holschneider soweit, daß „neben die Rekonstruktion des Notentextes ... die Rekonstruktion der historischen Musizierform des zu edierenden Werkes treten“ müßte „und damit implizite der Versuch, das originale Klangbild zu rekonstruieren, wie es dem Komponisten gegenwärtig war“.

¹² Die Stilunterschiede veranschaulicht eine parallele Wiedergabe mehrfach diminuierter Sätze von Richard Erig und Veronika Gutmann, *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich 1979 (*Prattica musicale*, Bd. 1).

italienischen Musik um 1600. Und dieses weite Spektrum ist ja durchaus ein Abbild dessen, was heute etwa in *Early Music* an friedlich-fröhlichem Nebeneinander, Miteinander und gelegentlichem Durcheinander von wissenschaftlicher Erkenntnis im engeren Sinne, handfestem Bericht aus der Praxis und einer primär aus der Erfahrung begründeten Spekulation vorliegt. Mag dann auch der damit angesprochene Arbeitsbereich so weit gefaßt sein, daß den verschiedenen Aspekten letztlich nichts mehr gemeinsam ist als das Interesse oder auch das sinnliche Vergnügen an der Verlebendigung älterer Musik aus dem Wissen um die historischen Bedingungen ihrer Entstehung. So wenig jedoch ein solches Interesse bzw. Vergnügen hinreicht, diesen spezifischen Arbeitsbereich einzugrenzen, so wenig ist gerade hier das bloße Nebeneinander oder auch die Konfrontation der Vertreter unterschiedlicher Bereiche und Haltungen dazu geeignet, die anstehenden Fragen und Probleme ins Blickfeld oder gar in den Griff zu bekommen. Die Distanz zwischen der kritischen Haltung der Wissenschaft und der emanzipierten „historischen Praxis“ ist nicht wegzuleugnen. Unsinnig wäre es, die Einsichten bzw. Errungenschaften der einen Position zugunsten einer Annäherung an die andere preiszugeben. Der Hinweis auf ein ungebrochenes Miteinander und Ineinander von Praxis und Wissenschaft etwa im englischen Sprachbereich (so ein Diskussionsbeitrag in Bayreuth) verharmlost die Situation und er birgt die Gefahr, die spezifische Chance zu verdecken, die in der Entfremdung liegt. Die Negierung der Probleme führt nur zu neuen Mißverständnissen und zur Vertiefung der Kluft. Vorstellungen und Formulierungen, wie die, daß „der Künstler die Kontrolle durch den Wissenschaftler“ brauche und daß sich „die Forschung der Kritik durch die Praxis“ zu stellen habe, dürften kaum dazu beitragen, die angestrebte Begegnung zu fördern¹³. Sie entsprechen der immer wieder zu beobachtenden Tendenz der Wissenschaft, die Begegnung von vornherein auf jene Aspekte einzugrenzen, die aus dem Ansatz und aus der Haltung des Historikers für die klangliche Realisierung bereitgestellt werden bzw. beizubringen sind. Daß damit jedoch nur ein Bruchteil der Faktoren angesprochen ist, die das Resultat der klanglichen Realisierung bestimmen, und daß die Bedeutung jener Faktoren fürs klangliche Ergebnis – aufs Ganze gesehen – um so geringer ist, je weiter wir in der Geschichte zurückgehen, ist zwar eine Binsenwahrheit, fällt aber für die hier angesprochenen Fragen entscheidend ins Gewicht. Denn was der Musiker der „historischen Praxis“ als seinen spezifischen Beitrag in eine solche Begegnung einbringen kann, liegt ja gerade in der Überbrückung der „Differenz“, in dem qualitativen Sprung zwischen dem mehr oder weniger eindeutig Abklärbaren und der notwendigen Ganzheit einer künstlerischen Realisierung. Das betrifft das klangliche Resultat wie die dabei gewonnenen Erfahrungen, tangiert zwar auch die historisch verifizierbaren Aspekte, reicht aber weit darüber hinaus. Und eben darin, daß diese Erfahrung – im Wissen um die je andere Haltung und deren Voraussetzungen wie Konsequenzen – zum Gegenstand des Gesprächs gemacht wird, sehe ich die spezifische Chance einer Begegnung zwischen Wissenschaft und Praxis in diesem Arbeitsbereich, bei der jeder zu seiner Position stehen kann und soll.

Symptomatisch für die Mißverständnisse, die eine Negierung dieser Aspekte zur Folge hat, war in Bayreuth der fehlgeschlagene Versuch, den Fragenkreis des „Messa di voce“ ins Gespräch einzubeziehen. Ohne Zweifel ist es von hohem Interesse zu sehen, wieweit bestimmte Texte die musikalischen Vorstellungen eines hochqualifizierten Vertreters der „historischen Praxis“ bestimmen, um welche Texte es sich handelt, wie sie gelesen werden, was ihnen zu entnehmen ist bzw. entnommen wurde, welche Erfahrungen der Schritt von der Quellenlektüre zur Realisierung bringt und so fort. Das zu erfahren, wäre eine erste Chance der Begegnung. Eine weitere läge in der differenzierenden Interpretation dieser Texte durch den Wissenschaftler, eine dritte schließlich – und für mich die zentrale – in dem gemeinsamen Gespräch über die Erfahrung beider Seiten (einschließlich einer Reflexion des klanglichen Ergebnisses) als eine mögliche Anregung für die Praxis wie als Denkanstoß für die wissenschaftliche Arbeit. Das setzt freilich voraus, daß man sich wirklich auf diese Möglichkeiten konzentriert. Daß Ton Koopman in der Aneinanderreihung möglichst vieler „Belege“ dem wissenschaftlichen Habitus des Quellensammelns entsprach, ohne dann im einzelnen auf die Unterschiede der Aussage, der Herkunft und des Stellenwerts der Texte einzugehen, dürfte die Konsequenz einer supponierten Erwartung seitens der Wissenschaft gewesen sein – ein Mißverständnis, das aus den geschilderten Voraussetzungen, aus der Belesenheit des Praktikers und nicht zuletzt im Blick auf den Rahmen eines internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses mehr als verständlich ist. So aber war das Resultat einmal mehr die Frustration aller, die am Gesprächsversuch beteiligt waren bzw. sein Scheitern miterlebten.

¹³ So der einleitende Text Holschneiders zur Notwendigkeit „gegenseitiger Kontrolle“ zwischen Wissenschaft und Praxis.

Auch bei sorgfältigster Vorbereitung freilich wird diese Art der Begegnung leicht zu einem Abenteuer; denn sie betrifft einen Bereich, der sich weithin einem auf Absicherung oder gar Eindeutigkeit erpichten Wissen entzieht, der der Verständigung oft erhebliche Probleme aufgibt und der die persönliche Erfahrung unvergleichlich stärker ins Spiel bringt, als es bei den etablierten Fragestellungen unseres Faches scheinbar der Fall ist. Ob und wie weit man sich auf die Probleme einer Verlebendigung im Spannungsfeld zwischen historischem Wissen und aktueller musikalischer Praxis einlassen will, ist primär eine Frage des persönlichen Interesses wie des jeweiligen Wissenschaftsverständnisses. Insofern sind die stillschweigende Vernachlässigung wie die explizite Ausklammerung solcher Fragen ebenso verständlich wie legitim. Wenn wir uns allerdings auf dieses Geschäft einlassen, dann ist ein Höchstmaß an Wachsamkeit und Sensibilität gegenüber der spezifischen Problematik dieser Fragen am Platz. – Entsprechend verhält es sich auf der Seite der Praxis. Auch hier ist es letztlich eine Frage des persönlichen Interesses, wie weit sich der einzelne auf die Historie einläßt, im Spezialisieren, in der Differenzierung nach Stilbereichen (Zeit, Ort und Gegebenheit) und vor allem in den Bereichen, die bei der Praxis (nicht weniger als bei der Wissenschaft) die notorischen Rückzugsgebiete stillschweigend eingebrachter Prämissen sind, wie Hörgewohnheiten oder ästhetischer Anspruch.

*

Daß die „theoretischen Quellen“ in Form von Vorworten, Schulen für bestimmte Instrumente, allgemeineren Lehrschriften oder auch der aufschlußreichen Lexikon-Artikel des 18. Jahrhunderts für alle Positionen in diesem Spannungsfeld zwischen Wissen und Tun eine zentrale Quelle darstellen, liegt auf der Hand. Die „theoretische Quelle“ ist ein entscheidender Zugang des Wissenschaftlers, wenn er sein Interesse auf die Frage richtet, wie das Notierte geklungen haben könnte. Sie ist aber auch ein zentraler Anhaltspunkt der Praxis beim Schritt von den Gegebenheiten des Instruments und der Aufzeichnung zum klingenden Resultat. Und was ich als eine spezifische Möglichkeit „neuer Erkenntnisse“ auf dem hier zur Diskussion gestellten Gebiet in den Vordergrund rücken möchte, sind dann eben die Konsequenzen einer Auseinandersetzung der Wissenschaft mit der „historischen Praxis“ wie der „historischen Praxis“ mit der Wissenschaft, ja möglicherweise sogar die gemeinsame Arbeit beider am Gegenstand „theoretischer Quellen“; eine Auseinandersetzung, die in dem eingangs skizzierten Sinne die je anderen Voraussetzungen, die je andere Mentalität und nicht zuletzt die je anderen Aufgaben nicht nur respektiert, sondern in Rechnung stellt, ja aus diesem Unterschied Gewinn zieht, wenn sie das ernst nimmt, was beim „Sprung“ von dem im historischen Wissen Faßbaren ins Erklingende überbrückt wird, wenn sie diese „Differenz“ thematisiert.

Das beginnt bei der ebenso banalen wie folgenreichen Tatsache, daß der Wissenschaftler gegenüber einem Quellentext im sorgfältigen Abwägen des Für und Wider stehenbleiben kann, der Interpret hingegen Farbe bekennen muß. Er ist darauf angewiesen, über bestimmte Lösungen ohne weitere Reflexion, also im Sinne jederzeit abrufbarer Konventionen verfügen zu können. Damit muß er sich selbst dann, wenn ihm die verallgemeinernde Gegenüberstellung eines „französischen“ und eines „italienischen“ Stils im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert zu einfach ist, und selbst bei so „simplen“ Dingen wie bei Verzierungen, irgendwann für eine bestimmte Lösung entscheiden und damit eben dazu, die Gegen Gründe zu vernachlässigen. Die „Differenz“ führt allenthalben, und zwar um so mehr, je ernsthafter der Interpret das historische Wissen berücksichtigt, auf offene Fragen, die es zu überbrücken gilt. (Darin liegt ja eine der faszinierenden Möglichkeiten des kreativen Musikers der „historischen Praxis“.) Und das Resultat kann um so eher zum sinnvollen Gegenstand der gemeinsamen Arbeit werden – in der Analyse des Befundes wie in der Rückfrage an die Quellen – je qualifizierter der „Sprung“ gelang, und das betrifft bei der „historischen Praxis“ eben beide Aspekte, zwischen denen es hier zu vermitteln gilt, also historisches Wissen wie künstlerischen Anspruch.

Nun liegt die Pointe meines Themas nicht zuletzt darin, daß ja diese Beobachtungen und Überlegungen zu unserer gegenwärtigen Situation in entscheidenden Aspekten zugleich für die Voraussetzungen gelten, unter denen die Texte entstanden, auf die wir zurückgreifen. Gerade diese Texte sind aus je anderen Positionen formuliert, von je anderem Interesse getragen, durch eine je andere Zielsetzung bestimmt und natürlich in je anderer Weise nicht auf „Praxis“ schlechthin, sondern eben auf verschiedenste Praktiken bezogen.

Symptomatisch dafür sind etwa die Aussagen der Musiklehre zur viel diskutierten „Chiavetten“-Frage, weil die Angaben einerseits in je anderer Weise (und oft stillschweigend) auf weitere Gesichtspunkte der Praxis Bezug nehmen und weil sie andererseits verschiedene Verfahren zum Gegenstand haben. So war es möglich, für die unterschiedlichen Thesen Belege beizubringen; strittig aber blieb, wie sich zwischen ihnen im Sinne einer angenommenen einzigen, eingespielten Lösung vermitteln ließ. (Dazu jetzt die aus der Praxis hervorgegangenen Beobachtungen von Anne Smith *Über Modus und Transposition um 1600*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 6 [1982], im Druck.)

Gerade dort wo die Texte am konkretesten werden, wo es handfest um einzelne Fragen des Vortrags geht, also in den Lehrschriften, sind sie ja nicht im Sinne wissenschaftlicher Deskription formuliert, sondern als ein Hilfsmittel, das die persönliche Erfahrung und Anleitung nicht ersetzt und das in jedem Fall weithin eben jene Konventionen voraussetzt, um deren „Rekonstruktion“ es bei unserem Thema geht. Das betont bezeichnenderweise kaum ein Autor so nachdrücklich wie Quantz, dem doch stärker als allen zuvor (aus der Rezeption der französischen Kunsttheorie im deutschen Sprachbereich) eine darstellende Vermittlung zwischen dem Geschmacksurteil und den musikalisch-handwerklichen Fragen einer klanglichen Realisierung gelang, in der eine Vielzahl solcher Konventionen zur Sprache kommt. So unterstreicht er in der Einleitung zum *Versuch* mehrfach, wie viel daran liege, „gleich beym Anfange den besten Meister“ zu finden, „den man nur bekommen kann“ – ungeachtet der Kosten und selbstverständlich in Ergänzung auch seiner Lehrschrift –, daß wichtiger aber noch als der Meister (und die Anleitung) der „erlaubte Diebstahl“ sei. Er betrifft jene „unzähligen Dinge“, die dem „Lehrbegierigen... kein Meister zeigen wird, noch zeigen kann“, sondern die er der Praxis „gleichsam abstehlen muß“¹⁴. Der Hinweis auf die Grenzen des Verbalisierens und Erklärens begegnet in den Lehrschriften immer wieder und symptomatischerweise gerade dort, wo es um neuartige bzw. in neuer Weise akzentuierte Verfahren geht. Ich erinnere nur an Caccinis einschränkende Bemerkungen ehe er auf die *Esclamazione* zu sprechen kommt, oder an seinen nachdrücklichen Hinweis auf die Demonstration einzelner Verzierungen durch bestimmte Sängerinnen¹⁵.

Insofern spiegeln unsere Schwierigkeiten vielfach nur die Schwierigkeiten, die schon jene Autoren hatten, auf die wir uns stützen. Was damit ansteht, ist eine differenzierende Auseinandersetzung mit den „theoretischen Quellen“ zur Praxis, die deren spezifische Voraussetzungen voll in Rechnung stellt. So verständlich der direkte Zugriff auf diese Texte aus der Frage nach eindeutiger Sachinformation ist, die unmittelbar zugänglich oder gar sogleich handfest umzusetzen wäre, so unmißverständlich werden wir in der Arbeit an den Texten immer wieder darauf hingewiesen, daß diese Quellen gerade das nur sehr bedingt zu leisten vermögen. Sie leisten es freilich um so mehr, je stärker wir ihre Voraussetzungen berücksichtigen, die Stereotypen des Formulierens aufdecken und den Blick für die je andere Bedeutung der gleichen Begriffe öffnen, wie es in den letzten Jahren anschaulich ein Beitrag zum Vibrato auf Blasinstrumenten verdeutlicht hat¹⁶. – Zu untersuchen also sind die Umstände, unter denen die Quellen entstanden, und deren Konsequenzen für Darstellung und Inhalt, die Eigenart der Autoren und ihrer Schriften, Absicht und Haltung der Verfasser wie Anlage und Zielsetzung ihrer Texte. So wie schon damals eine stärker wissenschaftliche Haltung, etwa eines Mersenne, dem pragmatischen Zugriff eines Caccini gegenüberstand.

Von besonderem Interesse ist das Ineinandergreifen der je anderen Ansätze und Erfahrungen der Wissenschaft und der Praxis in der „Rekonstruktion“ einzelner Konventionen der Aufführung natürlich auch noch im 17. Jahrhundert vor allem dort, wo das nicht oder nur andeutend Notierte zur Diskussion steht. In diesem Sinne und nicht zuletzt im Blick darauf, daß das Bayreuther Gespräch mehrere erfahrene Continuo-Spieler an einem (auch äußerlich eckigen) Tisch zusammenführte, hatte ich vor – im Sinne der hier vorgeschlagenen Auswertung der praktischen Erfahrung für den Umgang mit theoretischen Texten –, abschließend einige Beobachtungen und Fragen zum Generalbaßspiel zur Diskussion zu stellen.

¹⁴ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Breslau 31789, S. 9/10, nach der Faks.-Ausgabe Kassel etc. 1953 (*Documenta musicologica* 1. Reihe, Bd. II).

¹⁵ G. Caccini, *Le Nuove Musiche*, Florenz 1601, Vorrede.

¹⁶ Br. Dickey, *Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 2 (1978), S. 77–142.

Eine dieser Fragen betrifft den Spezialfall eines freien Generalbaßspiels, wie es beispielhaft von Ton Koopman praktiziert wird, eine Realisierung, bei der die rechte Hand gleichsam die Funktion eines dritten Musikers übernimmt, der in je anderer Weise zwischen den Außenstimmen der erweiterten Zweistimmigkeit (als Satzgrundlage) vermittelt, also zwischen der linken Hand bzw. der Baßstimme und dem Cantus, der durch eine oder mehrere Stimmen vertreten wird: die rechte Hand als Mittler, der ad hoc Position bezieht, der einmal „schulmäßig“ die Klanglichkeit des Fundaments expliziert und ein andermal sich munter auf den Cantus einläßt oder auch einen ganz eigenen Beitrag leistet, kurzum, der die Chance zum „Spiel“ voll wahrnimmt. Diese Art Praxis hat mir den Blick für manche Randbemerkungen und Andeutungen der „theoretischen Quellen“ geöffnet, die ich vorher überlesen bzw. nicht entsprechend ernst genommen habe. Zu ihnen gehört etwa der beiläufige Nachsatz zur *Extensio* in Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, also in einem Kapitel, das aus der Frage nach der erweiterten Dissonanzbehandlung der Zweistimmigkeit im „stylus theatralis“ immer wieder herangezogen wird. Dort heißt es (natürlich auf den Zusammenklang bezogen), der Generalbaßspieler solle bei dieser Figur „dergleichen Mittel oder Ober-Partheyen dazu schlagen, die solche *Dissonantien* durch lauter *Consonantias* begleiten“. Das Beispiel zeigt, was damit gemeint ist: eine in „ziemlich lange wärender Veränderung“ gegenüber dem liegenden Baß schon auf der unbetonterten Zeit (gleichsam als Durchgang) exponierte, auf der folgenden betonten Zeit als Synkopensdissonanz erscheinende und dann entsprechend aufgelöste Septime wird dadurch „vorbereitet“, daß der Generalbaßspieler die Dissonanz im Gerüstsatz zunächst gleichsam zur „Konsonanz“ macht, indem er im Akkord der Vorbereitung mit der Oberstimme geht; auf der betonten Zeit hingegen folgt er der Unterstimme und verdeutlicht damit, daß die vorangehende „Konsonanz“ der Oberstimme jetzt eine (Vorhalts)Dissonanz darstellt. Entscheidend ist mir, daß Bernhard hier und mit Hinweis auf alle „Figuren“ des theatralischen Stils vermerkt: „denn zu solchem Ende wird die Stimme über den Baß geschrieben, damit er [sc. der Generalbaßspieler] sich nicht allein nach dem Basse, sondern auch oft nach der Obern Stimme mit den *Concordantzen* richte, welches einmahl für allemahl hier erinnert sey“¹⁷. Das ist, dem Ziel dieser Abhandlung entsprechend, zunächst auf den Zusammenklang bezogen, sinngemäß aber auf weitere Aspekte zu übertragen. Extensiv angewendet, kann die je andere Gewichtung in der Orientierung an den Bezugsstimmen erhebliche Konsequenzen haben. In jedem Fall aber führt die Bemerkung Bernhards in einen Bereich der ad hoc-Entscheidung aufgrund von Konventionen, der heute durch die Arbeit der „historischen Praxis“ aktualisiert ist.

Andererseits sind heute gerade bei einem freien und phantasievollen Generalbaßspiel immer wieder zwei Momente zu beobachten: (1) Daß sich bei den einzelnen Musikern bestimmte, gelegentlich fast stereotype Konventionen gleichsam „eingespielt“ haben, und das trotz aller Differenzierung nach 17. und 18. Jahrhundert, nach geistlich und weltlich, nach französischem und italienischem Bereich etc.; verständlicherweise, weil eben die Praxis über ad hoc-Lösungen für die Konventionen eines Zeitraums von mehr als 150 Jahren verfügen muß. (2) Daß in diesem Zusammenhang auch bei Musik des 17. Jahrhunderts Möglichkeiten realisiert werden, die dann etwa bei Carl Philipp Emanuel Bach unter dem Stichwort des „zierlichen“ oder des „getheilten“ *Accompagnements* beschrieben werden. – Nun behandeln eben die Texte des 18. Jahrhunderts ein freies Generalbaßspiel detaillierter als die älteren Quellen. In der älteren Lehre steht das Akkordische im Vordergrund. Andererseits lassen sich die erwähnten Eigenheiten auch in älteren Aussagen und Hinweisen zumindest andeutungsweise erkennen. Ich erinnere nur an so unterschiedliche Autoren wie Agazzari oder – womit ich den mir zugeordneten Bereich der theoretischen Quellen im engeren Sinne verlasse – an die Bemerkungen von Roger North¹⁸. Was mich damit als Gegenstand der Begegnung interessiert hätte, wäre ein Gespräch darüber gewesen, wieweit es heute überhaupt möglich ist, in einem so weiten Bereich zu differenzieren, was die Quellen dazu im einzelnen hergeben, welche Texte der einzelne Vertreter der Praxis herangezogen hat und welche Konsequenzen seine qualifizierte und kontrollierte Überbrückung der „Differenz“ für unsere Interpretation nicht nur des Notentextes,

¹⁷ J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 83/84.

¹⁸ Dazu im einzelnen die Darstellung von Peter Williams zum *Continuo*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 4, London 1980, S. 685–699.

sondern eben auch der „theoretischen Quellen“ hat. Und ich bin überzeugt davon, daß die gemeinsame Reflexion dessen, was in der Überbrückung der „Differenz“ geschieht, gerade bei diesem Thema Anregungen für die Praxis wie für die Wissenschaft bieten kann.

Im Idealfall wird die Arbeit an solchen Fragen durch ein „kontrolliertes Experiment“ ergänzt, bei dem historisches Wissen und künstlerisch verantwortetes Tun in der partnerschaftlichen Begegnung zweier Haltungen und aus dem gemeinsamen Interesse an der einen Sache zum Tragen kommen. In jedem Fall aber trägt diese Arbeit dazu bei, die stillschweigend eingebrachten und oft schwerwiegenden Prämissen in der Interpretation musikalischer Sachverhalte besser kennenzulernen. Das ist ein Prozeß, der reichen Ertrag für die musikalische Erfahrung aller Beteiligten verspricht, erfahrungsgemäß jedoch einen hohen Einsatz verlangt. Insofern gilt gerade für den Arbeitsbereich, den der Bayreuther Nachmittag zur Diskussion stellte, was Quantz – als ein „Musicus“, der das Denken und Tun in eigener Weise zusammenführte und nicht zuletzt deswegen für die „historische Praxis“ der letzten fünfzehn Jahre so wichtig wurde – generell mit den Worten formulierte: „Wer in der Musik vortrefflich werden will, muß ferner eine unermüdete unaufhörliche Lust, Liebe, und Begierde, weder Fleiß noch Mühe zu ersparen, und alle, bey dieser Lebensart vorkommenden Beschwerlichkeiten, standhaft zu ertragen, bey sich empfinden.“ Sodann mit Hinweis unter anderem auf den Geschmacks-wandel: „Die Musik giebt selten solche Vortheile, als andere Wissenschaften geben: und sollte es auch noch einigen dabey glücken, so ist doch solches Glück mehrentheils der Unbeständigkeit unterworfen.“ Und schließlich in der Forderung nach rechter Wissenschaft (gegenüber dem bloßen Handwerk): „Ein Fleiß also, der eine brennende Liebe und unersättliche Begierde zur Musik zum Grunde hat, muß mit einem beständigen und eifrigen Nachforschen, und reifem Nachdenken und Untersuchen verknüpft werden. Es muß ein edler Eigensinn dabey herrschen, welcher nicht erlaubt, daß man sogleich in allen Stücken mit sich selbst zufrieden sey . . .“¹⁹

¹⁹ A. a. O., S. 6 und 11.